



Ilustración: Melissa Bolaños

MODERNIDAD, BARRIO POPULAR Y MÚSICAS MULATAS:

EL SAMBA BRASILEIRO Y EL TANGO RÍOPLATENSE

MODERNITY, POPULAR NEIGHBOURHOOD AND MULATAS MUSIC: THE
BRAZILIAN SAMBA AND THE TANGO FROM RIO DE LA PLATA

MODERNIDADE, BAIRRO POPULAR E MÚSICAS MULATAS: O SAMBA
BRASILEIRO E O TANGO RIO PRATENSE

Por:

Alejandro Ulloa Sanmiguel¹

Profesor Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

E-mail: alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co

Resumen: En el artículo se plantea la relación entre el barrio popular urbano de dos *ciudades burguesas* (a la vez *ciudades puerto*) y las *Músicas Mulatas*, definidas así porque provienen de matrices culturales y musicales africanas y europeas. Se explica el surgimiento de estas músicas (específicamente el samba y el tango), como un producto de la modernidad en América Latina, durante el proceso de expansión del capitalismo, en la transición del siglo XIX al XX. Así mismo, éstas se consideran como el resultado de la transformación del folclor tradicional, anónimo, colectivo y oralizado, convertido en música popular urbana, mediatizada por las tecnologías de la información y comunicación.

Palabras Clave: Músicas mulatas, Barrio, Ciudades Burguesas, Música Popular Urbana, Samba, Tango.

Abstract: This paper addresses the relationship between the popular urban neighborhood of two bourgeois cities (at the same time port cities) and Mulatas Music, so defined because they come from African and European cultural and musical matrices. It explains the emergence of this music (specifically samba and tango), as a product of modernity in Latin America during the expansion of capitalism in the transition from the XIX to XX Century. Likewise, these Mulatas Music are considered as a result of the transformation of traditional, anonymous, collective and oralized folklore turned popular urban music, mediatized by information and communication technology.

Keywords: Mulatas music, Neighborhood, Bourgeois cities, Urban Popular Music, Samba, Tango.

Resumo: No artigo expõe-se a relação entre o bairro popular urbano de duas cidades burguesas (e ao mesmo tempo são cidades porto) e as Músicas Mulatas, assim definidas porque provêm de matrizes culturais e musicais africanas e europeias. Explica-se o surgimento destas músicas (especificamente o samba e o tango), como um produto da modernidade em América Latina durante o processo de expansão do capitalismo na transição do século XIX ao XX. Além disso, estas consideram-se como o resultado da transformação do folclore tradicional, anônimo, coletivo, oralizado, convertido em música popular urbana, mediatizada pelas tecnologias da informação e comunicação.

Palavras-chave: Músicas mulatas, Bairro, Cidades Burguesas, Música Popular Urbana, Samba, Tango.

Introducción

En este artículo se aborda el origen y desarrollo de dos géneros de la música popular urbana a comienzos del siglo XX en las *Ciudades Puerto*² de América Latina. Son ellos el Samba brasileiro y el Tango rioplatense como expresiones de las *Músicas Mulatas*³. Se ubica su emergencia en barrios específicos, tanto de Rio de Janeiro como de Buenos Aires, y se explican las transformaciones del folclor tradicional en el contexto de la modernidad urbana y la mediación tecnológica de la radiodifusión. Por otro lado, se desarrolla una tesis con respecto al barrio como lugar de enunciación musical, localizado geográfica e históricamente.

Además de la información histórica proporcionada por diversas investigaciones al respecto, seleccionamos un corpus de canciones como objeto de análisis e interpretación para argumentar la tesis expuesta. Para ello se siguió metodológicamente un procedimiento desarrollado por el historiador inglés Raymond Williams en su obra sobre *El campo y la ciudad* en la historia y en la literatura (Williams, 1989). En ella analizan las transformaciones de la vida rural inglesa, durante los siglos XVIII y XIX, y las formas como esos cambios son representados en la poesía bucólica y otros textos literarios (novelas, ensayos, dramas, crónicas y relatos), que son su principal fuente de información para el análisis. En algunos de éstos se idealiza el campo, ocultando la miseria y los conflictos, enfatizando en su carácter pacífico y tranquilo en contraste con el mundo denso de la ciudad; mientras en otros se describe el mundo rural y el paisaje campesino en tonos más realistas. A diferencia de Williams, el corpus para nuestro análisis lo constituyen no textos literarios sino sambas y tangos, objeto de una interpretación basada en el contexto histórico en que surgen y apoyada en el análisis discursivo.

Las Músicas Mulatas

El surgimiento de las *Músicas Mulatas* está determinado por las condiciones históricas que propiciaron nuestro ingreso en la modernidad y el papel de las comunidades afrodescendientes en la creación musical y cultural, durante el periodo que siguió a la abolición de la esclavitud.

Dentro de la música popular, llamaré *Músicas Mulatas* al conjunto de géneros y ritmos derivados del encuentro desigual entre matrices culturales y musicales tanto europeas como africanas. A las primeras pertenecen la contradanza francesa, la country dance inglesa, la mazurca, la polka, el chotis, el vals y otras expresiones traídas por los europeos durante la época de la conquista y la colonización al continente americano. A las segundas pertenecen las culturas y las músicas de origen Yoruba, Bantú, Nagó, Dahomey y Congo-Carabalí, entre otras, traídas por los esclavizados y que se irrigaron en las plantaciones, las haciendas, los centros mineros e incluso en algunos asentamientos urbanos.

Tanto para el caso de Europa como el de África se trata de extensos complejos culturales que incluyen ritmos, organofonía, bailes y danzas sagradas y profanas, comidas, saberes tradicionales ligados a la naturaleza y el cuerpo, rituales a los ancestros, ceremonias a los orishas, fiestas palaciegas de nobles y aristócratas. El encuentro desigual obedece a las relaciones de poder y dominación desde las que se instauraron las matrices europeas a través de formas de asimilación y resistencia. Así fueron incorporadas por mestizos, criollos, negros y mulatos en las sociedades colonizadas convertidas después en Repúblicas a lo largo del siglo XIX. El conjunto de las *Músicas Mulatas* hace parte del universo mayor de las músicas populares del continente, y se diferencia de aquellos géneros de origen andino y aborigen, que no abordaremos aquí. En adelante aludiré a los dos géneros mencionados de las *Músicas Mulatas*, como música popular producto de la transformación del folclor tradicional en el contexto de la modernidad y su relación con el barrio donde nacieron en las *Ciudades Puerto*.

La Modernidad hecha música: del Folclor tradicional a la Música Popular Urbana

Nuestra perspectiva difiere del discurso culturalista que opone, por un lado, la música popular a la música erudita, y por otro, opone ambas al folclor. Lo que la historia nos revela es un proceso lleno de transiciones, ambigüedades y transformaciones; una relación compleja entre las tres, en el contexto de modernización tardía y formación de los estados nacionales de este continente. Dicho de otro modo, la música popular urbana aquí analizada, se generó por las interacciones, las intersecciones, (incluso “negociaciones”) entre matrices africanas, (consideradas “folclóricas”) y herencias europeas (“folclóricas” y eruditas), en el momento en que la modernidad propició entre ellas una relación asimétrica. La música creada durante la pre-modernidad, en forma oralizada, anónima y vivida como experiencia colectiva directa, compartida en un espacio y tiempo común, con la presencia física de los intérpretes, se transformó en música mediatizada, a comienzos del siglo XX luego de la invención y desarrollo del gramófono entre 1888 y 1900. Con él, se inició la reproductibilidad técnica del sonido que hizo posible la producción masiva e industrializada del disco como una nueva mercancía para consumir en el tiempo de ocio. Así, la música pudo ser reproducida en forma electromecánica, en ausencia de sus creadores e intérpretes; pudo superar las barreras del tiempo y el espacio, para llegar a otros públicos, más allá de las limitaciones naturales de la voz humana. Pero a la vez, la producción industrial, el carácter mercantil y la dimensión tecnológica de la radio y el gramófono, impondrán otras barreras porque modificaron y limitaron las posibilidades expresivas, al establecer un tiempo fijo para la canción, determinado por la nueva racionalidad y no por la energía y el deseo de las comunidades y los músicos que la creaban.

Se produjo entonces una nueva sonoridad, extraña para el oído humano, acostumbrado como estaba hasta antes del siglo XX, a la audición natural, realmente “en vivo y en directo”. Pero la música no sólo fue mediatizada por la tecnología y la industria, sino que, con el tiempo, se convirtió en una mediación social para las diferencias simbólicas,

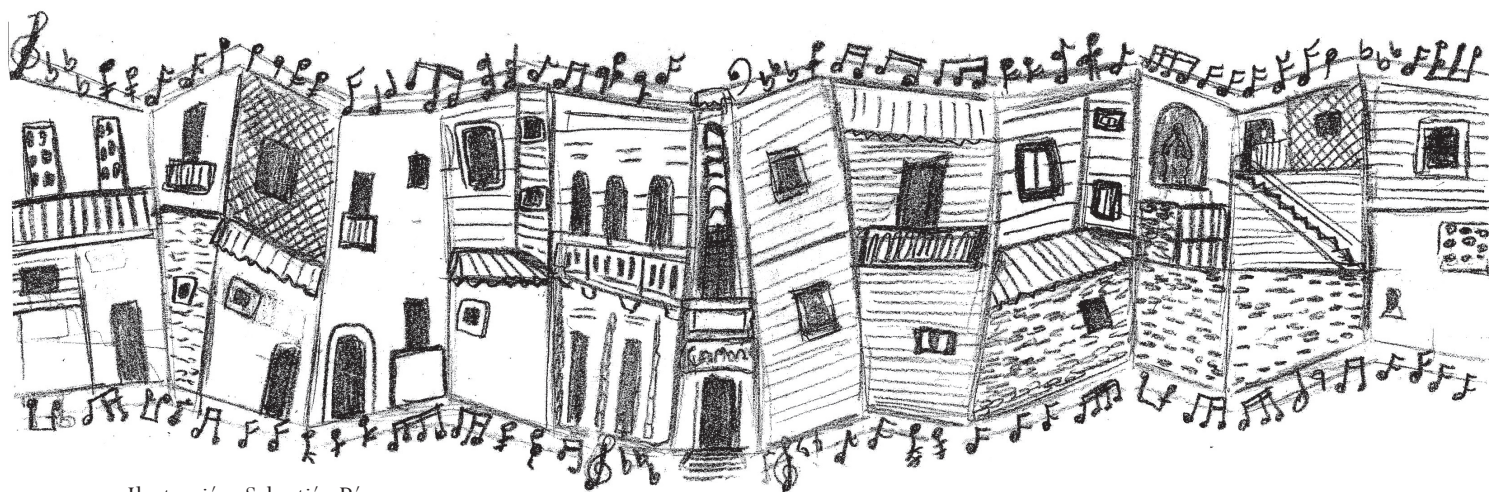


Ilustración: Sebastián Pérez

la construcción de identidades colectivas y la creación de un relato de nación. Esta transformación radical alteró los procesos y las prácticas de producción, circulación y recepción musical; produjo la desacralización de cantos y toques rituales que se llevaron a la música popular.⁴

Cambiaron los tiempos y los ritmos de la producción, pues la música no sólo era una creación colectiva y anónima, sino lenta, donde prevalecía el valor de uso sobre el valor de cambio. No había prisa para lanzar el “último éxito”, porque tampoco había un mercado para comercializarlo. Tanto en la producción como en la recepción, el grupo imponía su ritmo temporal, regido por el deseo, por las tradiciones orales y corporales de su memoria ancestral, y no por la lógica de la producción industrializada.

Con el advenimiento del nuevo entorno tecnológico, se modificó también el proceso creativo al separar los productores de los consumidores; al tener que adaptar la música a las condiciones técnicas de la grabación y obedecer a un formato establecido por la industria y el mercado; al fijar un tiempo limitado de tres a cuatro minutos de duración a las canciones. Bajo esta nueva racionalidad, el tiempo ya no es el tiempo lento del grupo y sí el tiempo acelerado del capital, en el que terminará imponiéndose el valor de cambio. Surge la figura del compositor inscrita en la división social y en la división técnica del trabajo, a medida que se consolidan las relaciones de producción capitalista. Cuando la música deja de ser creación y propiedad colectiva, y pasa a ser propiedad de un autor individual, se originan las disputas autorales de una obra que ahora ya tiene dueño, como lo ilustra la historia del samba “*Pelo telephone*”, grabado en la segunda década del siglo XX. En el proceso de dejar de ser música anónima y colectiva para tener un autor reconocido, la industria visibiliza el individualismo de la sociedad burguesa en varios niveles: tanto en el énfasis puesto en el papel del autor-compositor, como en la creación de un ídolo a través del intérprete, en la creación de un star system y en la instauración de patrones de consumo personalizado mediante la compraventa de la mercancía discográfica. La inserción en el mercado hará posible la producción individualizada, la recepción individual, y el ideal individualizado de la estrella.

Como consecuencias complementarias también se modificaron los usos y los significados de la música al alcanzar otros públicos; al fomentar la creación de un gusto estético entre audiencias distantes e imprevistas; al fomentar la profesionalización de los músicos que fueron integrados a un nuevo régimen de relaciones económicas y laborales; al permitir el archivo, la reproducción *ad libitum* y la conservación de las creaciones musicales. En este sentido, las tecnologías del sonido desempeñaron un rol semejante a la escritura como tecnología de la palabra que hizo posible la preservación de los textos, su clasificación y archivo, y la conformación de bibliotecas.

Adicionalmente, al crearse la música popular como la hemos definido, se introducen dos conceptos de origen occidental: la afinación de las voces para el canto; y el arreglo para la orquestación, como una operación formal, pues los arreglos son llevados a la partitura, es decir a la escritura, con lo cual se origina un vínculo potencial, hasta hoy, entre esta tecnología de la palabra y la tecnología del sonido. La partitura, en cuanto escritura especializada altamente codificada, será el documento a registrar oficialmente como prueba objetiva de la composición atribuida a un autor particular. Con la partitura se consagra además, el paso de la oralidad a la escritura en la música. La oralidad, fuente primaria de la música folclórica y popular, quedará atrapada no sólo en el disco de acetato, sino en el papel manuscrito o impreso de la partitura.

Hay pues una historia de las tecnologías del sonido y una historia de la música popular urbana en América Latina y el Caribe, desde el comienzo del siglo pasado, hasta la actualidad. Esas dos historias son paralelas y se superponen en diversos momentos, con énfasis e intensidades distintas. Ritmos como el samba y el maxixe carioca, el candombe, la milonga y el tango rioplatense, surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX, antes que la invención de las tecnologías del sonido, como expresiones colectivas locales, pero se desarrollaron después gracias a ellas. Las dos historias se cruzan y se relacionan, sin que formen una línea recta en su transcurrir y sin que haya un determinismo mecánico entre la una y la otra. Es, más bien, un determinismo relativo, en el sentido de que después de su invención, la tecnología y sus soportes materiales configuran diversos modos de relación con la música, mientras ésta puede existir independientemente de aquella, como lo evidencian las músicas locales que aún subsisten en el mundo, enraizadas en sus comunidades, y al margen de la industria y el mercado.

Aunque las tecnologías del sonido puedan ser la mediación más importante, en la medida que formateó la música de acuerdo con las posibilidades y las limitaciones técnicas del momento, no fue, ni es, la única mediación. Antes que ella están, en el origen social de estos ritmos, las memorias culturales, dancísticas y musicales de los sectores subalternos que los crearon. Ritmos convertidos después en géneros por la industria discográfica. Memorias corporales, melódicas, religiosas, lingüísticas e instrumentales, que actuaron -y actúan- también como mediaciones a la hora de componer, cantar, tocar, grabar e interpretar; y a la hora de escuchar y bailar, de reproducir o reinterpretar la música.

Ciudades Burguesas y Músicas Mulatas

Ese proceso de transformación cultural musical determinado por el nuevo entorno tecnológico de la primera mitad del siglo XX está directamente relacionado con la configuración de las *Ciudades Burguesas*, como las llama el historiador argentino José Luis Romero (1984).

En América Latina, los procesos de industrialización y urbanización comienzan, de manera desigual, en distintos países, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En su libro, José Luis Romero propone dos categorías para referenciar los procesos de urbanización y modernización. Ellas son: “*Las ciudades burguesas*”, conformadas entre 1880 y 1930 y “*Las ciudades masificadas*” (o la masificación de las ciudades), entre 1930 y 1980, aunque en algunos casos esa masificación se inició hacia 1920 y continúa hasta hoy. Antes que estrictamente lineales, dichos periodos se superponen de diferentes maneras, según los modos como cada país se incorporó al capitalismo en expansión, mientras se constituían como estado nación.

Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo (ciudades puertos) vivieron cambios radicales, acompañados de una renovación de las prácticas y las relaciones sociales provocadas por los cruces de culturas y la secularización derivada de ellos; por el desarrollo del comercio y, finalmente, por el crecimiento demográfico al comenzar el siglo XX.

Las tendencias modernizantes y la necesidad de readecuar las ciudades a las nuevas condiciones terminaron promoviendo una reforma urbana, como es el caso de Buenos Aires hacia 1885 y Río de Janeiro en 1904, siguiendo el modelo de Haussman en la reforma de París, y estimulando la imitación de estilos de vida metropolitanos.

Los cambios en la morfología urbana se llevaron a cabo durante varios años mientras se destruían barrios de inquilinatos (“conventillos” en Buenos Aires, “cortizos” en Río de Janeiro), para dar paso a nuevas calles y avenidas como los ejes de la futura malla vial de la ciudad. Se modernizaron los puertos, adecuándolos a las nuevas exigencias del comercio y el transporte internacional; y se dotaron de la infraestructura necesaria. Como resultado de los desalojos, los desplazamientos y las migraciones, surgieron los suburbios, barrios marginales y orilleros, a donde irá a parar la población excluida de los beneficios de la modernización.

Las élites brasileñas modernizaban a Río de Janeiro, su capital, para aparentar una semejanza con las ciudades europeas más importantes; blanca y civilizada, ocultando así la intensa presencia de su población afrodescendiente, visible en sus calles y en los barrios, a través de la música, el baile, la capoeira y los ritos religiosos, que a los ojos de las élites eran expresión de la “barbarie”. Percibidas como amenaza para la civilización y la modernidad, las culturas populares, negras (y aborígenes), eran objeto de estigma y criminalización, mediante la persecución a la capoeira, el candomblé, las “rodas” de samba y otras prácticas culturales.⁵

Modernización, Industria Cultural y Música Popular en las Ciudades Burguesas

Simultáneamente con la industrialización material y el proceso de urbanización va surgiendo una industria del entretenimiento criolla, con expresiones artísticas venidas del suburbio, del canto de los payadores y el circo popular, del teatro de variedades y las revistas musicales que florecen como resultado del cruce de culturas en las ciudades mencionadas donde recrearon, transformando, la influencias europeas y africanas en el campo de las artes escénicas y la música popular. Ahora bien, para la historia cultural de las ciudades latinoamericanas vale la pena resaltar el hecho, no mencionado por Romero, de que fue en las ciudades burguesas, en sus barrios pobres, en arrabales y suburbios, de población predominantemente negra y mulata donde surgió una música popular urbana ligada a un modo de bailar con el cual se recibió el siglo XX. En América Latina y el Caribe, (lo mismo que en Nueva Orleans), el siglo XX, nació bailando. Bailando y danzando al compás del candombe, de cortes y quebradas en el tango y la milonga de Buenos Aires y Montevideo. En ritmo de maxixe, gafieira, pagode y samba de Río de Janeiro, con movimientos de “ombligada” y ruedas de canto y baile, en la Cidade Nova, en la Plaza 11 y las zonas negras de esta ciudad.

229

El Barrio Popular Urbano

En cuanto territorio el barrio es un espacio geográfico construido y dotado de significación. Localizado puntualmente, con límites definidos; un territorio identificable, con sus actores y sus creaciones estético musicales; reconocible en sus calles, personajes y acontecimientos, ya ampliamente documentados por investigadores de las ciencias sociales en cada país. Concretamente, nos referimos a los barrios populares de Río de Janeiro, como la Penha, la Cidade Nova, la Saude, la Lapa y la Plaza Once donde nacieron el maxixe y el samba durante la segunda mitad del siglo XIX. Los barrios San Telmo, la Boca, El Retiro y Corrales Viejos en Buenos Aires, Argentina, donde surgieron la milonga y el tango, hacia la misma época.

Se trata de ritmos anclados en la oralidad callejera y el habla cotidiana; a través de ellos se cuentan y se cantan historias que expresan otros saberes y formas de relacionarse con el mundo. Al igual que el jazz, estos géneros germinaron como flor en el pantano, en callejones y burdeles, en plazas y solares o en conventillos y cortizos habitados en parte por los trabajadores y en parte por el lumpen proletariado, ese residuo de la “barbarie” que no cabía en el discurso civilizatorio de nuestra modernidad tardía a finales del siglo XIX. Músicas producidas por esa fracción de las *camadas inferiores de la sociedad*, que los autores del Manifiesto Comunista (Marx y Engels, 1987) subestimaron en Europa, sin saber que en el nuevo mundo conformaba un potencial creativo de música y cultura popular con definitivas influencias africanas.

El barrio popular urbano se consolida como un espacio mediador entre el campo y la ciudad, o entre la pequeña ciudad interior y la gran metrópoli en formación; es decir, como un lugar intermedio que se va perfilando con la acción de los nativos y de familias con otras procedencias que arriban en busca de un sitio donde acomodarse, con su música y sus memorias. Por eso mismo, el barrio deviene en un espacio de encuentro entre las diferencias simbólicas y culturales. Lugar de “fricciones interétnicas”, (expresión del antropólogo brasileiro Roberto Cardozo de Oliveira), como sucedía en el barrio la Cidade Nova de Río de Janeiro a finales del siglo XIX donde vivían portugueses, mestizos, negros libres y esclavos; lugar de tensiones entre las identidades atribuidas desde afuera y las identidades creadas por los habitantes desde adentro.

En esa instancia barrial, abigarrada y ruidosa, donde se confrontan la civilización con el exotismo de la barbarie, brotan como un manantial de sonoridades los diversos géneros de la música popular urbana en estas ciudades de América Latina y el Caribe.

El Samba Brasileiro

Con respecto al barrio popular como *locus* de creación cultural musical, citaré como estudio de caso el samba *Pelo Telefone*, considerado el primer disco del género en ser un suceso⁶. Ernesto dos Santos “Donga”, uno de sus compositores, involucrado en una polémica por derechos de autor, afirma que escogió “un motivo melódico folclórico de los muchos existentes, le di un desarrollo adecuado y le pedí al periodista Mauro de Almeida que hiciera la letra” (Moura, 1995, p.117)⁷.

El caso ilustra la transición de lo colectivo del folclor y de la comunidad a la que se pertenece, a lo individual como dimensión de un sujeto moderno y sus derechos, mediante una transición gradual al nuevo orden histórico y socioeconómico.

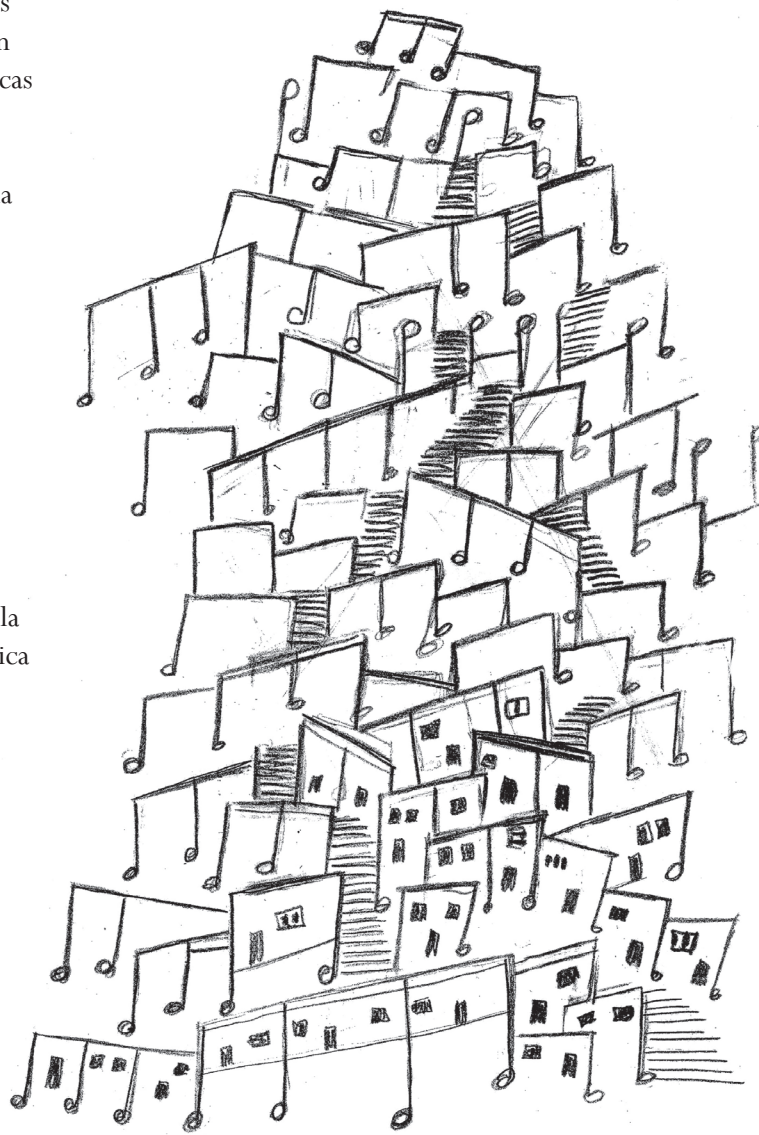


Ilustración: Sebastián Pérez

Pero folclórico aquí, no quiere decir puro, pues el folclor era ya una mixtura de los cancioneros (repertorios de géneros) traídos por los colonizadores durante los siglos XVIII y XIX. Cancioneros apropiados por diferentes sectores de la sociedad, e intervenidos de diferentes maneras como aconteció en Río de Janeiro, cuando la polka, venida de Europa, asumida por el pueblo negro y mulato de la Cidade Nova, creó el Maxixe, como ritmo y como danza, con la impronta de su cuerpo que danzaba el lundú y la umbigada de ancestros africanos, según el relato de Jota Efegé (1974)⁸, y según el análisis de Ramos Tinhorao (1972) (1986), basado en diversas fuentes. Por coincidencias sospechosas de la historia, este fenómeno ocurrió en la década de 1870, la misma en que Tomás Edison patentó la invención del fonógrafo.

El Partido Alto en Río de Janeiro

Aunque la tendencia predominante de la industria cultural consolidó la partitura y sus funciones, a lo largo del siglo XX, hay un fenómeno singular que destacaré por su supervivencia en algunos barrios populares de Río de Janeiro, hasta hoy en el siglo XXI. Se trata de *El Partido Alto* que consiste en la manifestación de retos y desafíos cantados entre dos o más *partideiros* que se enfrentan a ritmo de samba. En la confrontación, improvisan versos frente a un público que puede participar cantando y bailando durante varias horas. *El Partido Alto*, como lo llaman los propios sambistas, acontece en las rodas de samba y en los pagodes, fiestas populares de Río de Janeiro donde concurren músicos y melómanos en un encuentro que puede ser formal o informal, en recinto cerrado o al aire libre. En su naturaleza oralizada y situacional, según Barata (2012) el *Partido Alto* se compone de:

Una parte fija (un estribillo o *refrán* cantado por el coro) y una parte variable entonada por un *partideiro* o *versador* (...) El momento del verso es el de valorización de la voz, destaque supremo de la energía vocal. Los versos estimulan el silencio ya que, tanto el público como los desafiantes, necesitan estar atentos para la respuesta. Luego viene el estribillo cuando todos los participantes pueden escuchar los instrumentos tocando bien fuerte y ver a los bailadores danzando.⁹

Como cada situación es siempre nueva y diferente, la improvisación también lo es, no sólo con la letra de los versos, que pueden incluir proverbios y refranes, sino con los gestos y miradas cargados de dobles sentidos, ironías y provocaciones. En la práctica del *Partido Alto* se expresa un tipo de conocimiento relacionado con la oralidad, la música y el baile, un conocimiento tradicional heredado y preservado en Río de Janeiro, sobre todo en los barrios y las favelas con mayoría de población afro-descendiente. Como práctica cultural colectiva, el *Partido Alto* involucra, no sólo a los músicos sino al público que generalmente es la misma comunidad a la que pertenecen los cantores, de donde provienen, con su memoria y sus “saberes cantados”, (expresión del historiador colombiano Santiago Arboleda). Tanto conocimientos verbales como corporales se integran a saberes rítmicos, poéticos, métricos, melódicos e históricos que se recrean en el acontecimiento del *Partido Alto*¹⁰.

Podemos considerarlo una expresión de libertad en tanto no tiene un tiempo de duración preestablecido, distinto al que le dan los propios músicos y la colectividad. Por eso mismo no puede considerarse como una mera manifestación musical, sino como una práctica de comunicación que condensa una larga historia social y representa una memoria colectiva rica en significados y saberes, de gran valor para las comunidades que los crearon y los siguen cultivando en pleno siglo XXI.

El Canto Lírico y el Partido Alto: De los Tres Tenores a los Tres Malandros

En 1995 tres sambistas de Río de Janeiro conocidos como “Los Tres Malandros” (Moreira da Silva, Bezerra y Dicró) presentaron un espectáculo cantando pagodes en el Teatro Municipal de esa ciudad. En sus composiciones reivindican el saber cantar, improvisar y tocar un pagode ironizando a su vez a Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras, considerados los tres más grandes tenores del canto lírico y la música culta. El recital de “Los Tres Malandros”, cantando samba y *Partido Alto*, es una parodia a “Los Tres Tenores” quienes ofrecieron juntos una serie de conciertos entre 1990 y comienzos del siglo XXI en distintas partes del mundo. En la canción *Ópera do morro* (ópera de la favela), consecuente con los desafíos, “Los Tres Malandros” se alternan para pregonar:

Estoy desafiando en mi área sólo a quien puede/ quiero
ver a Pavarotti, Domingo y Carrera cantando pagode
/ Y si fueran al morro del Gallo (la favela del Gallo) y
abren el pecho no van a agradar/ yo hasta pago para
ver a Pavarotti, Domingo y Carreras versar (improvisar)
/ es que para cantar samba hay que ser malandro y
no descuidarse / (...) porque allá en la favela no hay
Metropolitan para cantar / y ninguna orquesta para
acompañar/ la partitura y la letra está escrita en el papel
del pan/ es solo dar una pista y la muchachada asegura el
refrán(el estribillo)¹¹.

La clara interpelación a los tres tenores se propone desde un territorio específico, el morro, la favela, particularmente “o morro do Galo” una de las tantas favelas de Río de Janeiro donde reinan el samba, el pagode y el *Partido Alto*. “*Mi área*”, en su doble sentido, se refiere tanto a un territorio físico, el barrio, como a un campo de conocimiento; y es desde esa doble significación que se desafía el saber “culto” de los tres tenores, aunque en el concierto mencionado y la grabación, el pagode tiene como contra punto el canto lírico de varias óperas y fragmentos de música clásica interpretados por los tres malandros, para contextualizar la relación agonística con los parodiados.

En tanto representante de las comunidades negras en Río de Janeiro, el sambista y el *partideiro* son unas de sus figuras más respetadas. Con el cantar improvisado, la activación de su memoria se respalda en la memoria colectiva, citando sambas reconocidas, homenajear a antiguos *partideiros*, aludiendo al pasado y al presente de su devenir histórico. *El Partido Alto* como una práctica cultural surgida y desarrollada en el barrio se ha conservado dentro y fuera de la industria mediática. Ha configurado una instancia desde la cual se ha cantado y narrado la experiencia comunitaria, aludiendo a sus personajes, conflictos, lo mismo que a las calles y al barrio que le dieron vida. Al igual que otras expresiones musicales ya mencionadas en sus respectivas ciudades, el *Partido Alto* surgió en el barrio popular urbano de una *ciudad burguesa* y *ciudad puerto* como Río de Janeiro, donde se resiste a desaparecer, renovándose en sus contenidos, pero conservando las formas que lo caracterizan, ligado a la oralidad y el habla de sus habitantes, que también se transforman como toda lengua viva y en movimiento.

El Tango: Entre el Barrio, la Milonga y el Lunfardo

“¿Dónde estará el malevaje que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones a secta del cuchillo y el coraje?”

Jorge Luis Borges. *El tango*

233

El tango nace en el suburbio, en el arrabal porteño a ambos lados del río de la Plata, entre Buenos Aires y Montevideo, según el testimonio de investigadores, compositores y cantantes que lo han documentado, tanto en Uruguay como en Argentina.

A su vez, diferentes composiciones han constatado el origen barrial, prostibular y callejero del tango, entre ellos el mismo Carlos Gardel y su compañero Alfredo Lepera en la canción *Arrabal Amargo*: “*Arrabal Amargo metido en mi vida / como la condena de una maldición / rincóncito arrabalero / con el tolo de estrellas (...) También L. C. Amadori y Francisco Canaro lo evocan en las letras de Madreselva: “Vieja pared / del arrabal / tu sombra fue / mi compañera...”*. Allí viven los marginales, los payadores, trovadores con guitarra que sobreviven en la calle al lado de prostitutas, proxenetas, rebuscadores, artesanos, inmigrantes del campo y pequeños comerciantes que llegan a la gran ciudad atraídos por la promesa de la modernidad, el desarrollo industrial y agropecuario.

Toda esa masa habita las orillas del río, la periferia y las márgenes de la ciudad porque no logran acceder a un trabajo formal, ni son integrados al orden institucional y simbólico de la sociedad burguesa. Esa masa es la creadora del tango en un país que crece con el amanecer del siglo XX.

Como gestor de una nueva cultura popular y urbana, en esa comunidad se generan básicamente tres productos de gran valor simbólico inicialmente para ellos y después para el país: un género musical de gran impacto internacional (el tango y la milonga); un baile de cortes y quebradas con el mismo nombre de cada género; y un dialecto lingüístico y social (el lunfardo) con el que expresa su visión trágica y melancólica de la vida. En una de sus tendencias dominantes el tango manifiesta el desarraigo del que no encuentra su lugar en el mundo, el pesimismo del desamparado, del que está solo y abandonado. Es el escepticismo del que ya no cree en nada y del que lo ha perdido todo, hasta la fe, como lo manifiestan E. S. Discépolo y Luis Amadori en el tango *Desencanto*:

“Qué desencanto más hondo / qué desconsuelo brutal / qué ganas de echarme en el suelo / y ponerme a llorar / cansao / de ver la vida que siempre se burla / y hace pedazos mi canto y mi fe...”. También *Yira, Yira* del mismo Discépolo:

Cuando la suerte que es grela / fallando, y fallando / te largue parao / cuando estés bien en la vía / sin rumbo desesperao / cuando no tengas ni fe / ni hierbas de ayer / secándose al sol (...) / no encontrarás una ayuda / ni una mano / ni un favor...”. Igual sentimiento aparece en *Martirio* del mismo creador: *“Solo... / ¡Increíblemente solo! / Vivo el drama de calmarte / Hoy... mañana... / ¡siempre igual! / ¡Dolor que muerdo todo el mes! / ¡Herida que hace llorar!...*

El tango y la milonga, su baile y el lunfardo, hijos de la misma matriz, crecen simultáneamente, integrados como miembros de una familia inseparable. De ello se han ocupado diversos historiadores argentinos y uruguayos a los que nos remitimos en este capítulo, así como nos apoyamos en las letras de los mismos tangos para ilustrar nuestras tesis.

Si el baile del tango y la milonga desarrolló un sofisticado lenguaje corporal con raíces flamencas y africanas, el lunfardo consistió en crear nuevas palabras, frases y modismos a manera de un código cerrado, que se mezcla con hablar *al vezre* en algunas palabras como el *gotán* (tango), según los versos de Pascual Cantursi y A. Gentile: *“Te entregaron a las farras, las delicias del gotán”*. El lunfardo y el hablar al revés (a través del *gotán*) significan ir en contra vía del orden impuesto por el lenguaje; y por analogía, ir en contravía del orden establecido. Como dialecto social diferente de la lengua estándar, el lunfardo es también la expresión de la diferencia psicosocial y cultural de un nuevo sujeto que sin ser consciente de lo que está creando se hace sentir con el canto, el baile y las palabras. Por eso el tango inaugura un nuevo modo de contar pequeñas historias, un modo urbano de narrar la experiencia social de los que no caben en el estrecho tren de la modernidad. Esa masa relata también sus desencuentros con el amor en el que la mujer es idealizada en la figura materna, y prostituida en la “mina” de arrabal o en la “percanta” del barrio. (*“Mina que te mango de hace rato / Perdóname si te bato / De que yo te vi nacer / Tu cuna fue un conventillo / Alumbrado a kerosén.”* Flor de fango de P. Contursi y A. Gentile.)

En cuanto música urbana, el tango y la milonga construyeron una narrativa territorializada con un fuerte sentido de pertenencia por el barrio bajo y el suburbio, sus esquinas, sus calles y sus personajes, incluidos el héroe malevo y la mujer en la doble perspectiva señalada: como una santa o como la más vil traidora y pecadora. Con respecto al barrio, el tango creó una representación del mismo, siendo la primera música producida en América Latina con una clara conciencia de este espacio urbano como referente fundamental de la vida cotidiana. De nuevo Gardel y Lepera lo dirán con voz propia en *Melodía de Arrabal*, donde se integran el barrio, su carácter marginal y la presencia de la milonga (música, baile y acontecimiento) como su mayor o su única riqueza: “Barrio plateado por la luna / rumores de milonga / es toda tu fortuna / barrio... barrio / que tenés el alma inquieta / de un gorrión sentimental / Barrio... pena, ruego / es todo el barrio malevo / Melodía de arrabal...”.¹²

El barrio y el arrabal son uno solo y el tango los representa a ambos como ningún otro producto cultural en un momento en que no se hablaba de cultura. E. Cadícamo y J. Sanders reiteran ese amor en su composición *Luna de Arrabal*: “Muchachos: hoy que es noche clara y estival / Invito a todos la barriada a recorrer / Hay mucha luz y es que la luna de arrabal / Nos acompaña por las calles como ayer...”.

Con base en diversos estudios sobre la historia del tango, puede afirmarse que surge alrededor de 1870, como una forma de bailar (de hombres solos) la mazurca, la polca y la habanera, que por entonces se escuchaba en los suburbios de Buenos Aires y Montevideo. Ya en *Martín Fierro*, el poema de José Hernández publicado en 1872, se habla de la milonga, como se le llama al baile precursor del tango. Dice *Martín Fierro*: “a ver la milonga jui”. Al igual que en el caso del danzón en Cuba y el maxixe (antecedente inmediato del samba en Río de Janeiro), la década de 1870-1880 es un referente temporal para el análisis histórico. La milonga surge de la mimetización de las danzas mencionadas y del candombe, danza profana que es imitada por los compadritos con aire burlesco, como lo señala el cronista Ventura Lynch en su libro *La provincia de Buenos Aires*, cuando escribe en 1883:

Sólo bailan la milonga los malandros de la ciudad, que la crearon como una parodia de los bailes que los negros promueven en sus barrios. El malandro porteño, mestizo, marginal, silva la milonga que le hace cosquillas en su alma mientras imita con su “caminao” de estilo moreno, los pasos del candombe (danza de los negros del río de la plata) (Benarós, 1977, p.209).¹³

Por su parte, León Benarós nos dice que “la milonga silvada y danzada como una parodia del negro ya es el tango en cuerpo y alma” (1977, p.212). Por otro lado, el uruguayo Vicente Rosi atribuye al negro criollo la creación de la milonga como improvisación espontánea, tal como aparece representada en ilustraciones gráficas de 1881 y en algunos versos de la época: “una negla y un neglito / se pusieron a bailá / el tanguito más bonito / que se pueda imaginá (...)”



Si bien no podemos hablar de un intenso comercio esclavo en Buenos Aires, como sí lo hubo en Río de Janeiro, tampoco podemos negar la presencia de algunos remanentes que llegaron al puerto, lo mismo que a Montevideo, sobre todo entre 1780 y 1815 cuando se registra actividad comercial incluyendo trata de esclavizados entre Río de Janeiro y Buenos Aires, como lo indican diversos estudios.¹⁴

De modo que no es extraña una influencia y una contribución negra al tango en sus comienzos, empezando por la propia palabra, que, según Ricardo Rodríguez Mola (en su obra *Africanía del tango*), ésta es africana y significa “*lugar cerrado*”, “*círculo*”. En algunos lugares, el traficante negrero llamó tango al lugar de concentración de los africanos en el punto de embarque y en el punto de venta. También las pocas sociedades de negros libertos y de naciones que hubo, se llamaban “*tangos*” en Montevideo y Buenos Aires. Y “*tambo*” eran los lugares de reunión de los negros en las márgenes del río de la plata¹⁵.

De acuerdo con Esteban Pichardo en su *Diccionario Provincial de Voces Cubanas* (1836) tango “es una reunión de negros bozales para

bailar al son de sus tambores”. Esas reuniones existían en Buenos Aires al inicio del siglo XIX según lo constató Rodríguez Mola quien habla de una casa de tango en 1802.

En tales reuniones se bailaba y se practicaba el mutualismo para ayudar a los negros más necesitados. Igualmente se llamaba *Barrio de tambor* a los barrios de negros en Buenos Aires, según el registro de José Antonio Wilde en *Buenos Aires, desde setenta años atrás*, escrito en 1881¹⁶. Así, mediante una operación metonímica, se dio el nombre al barrio extendiendo el nombre del instrumento usado en bailes y candombes¹⁷.

De acuerdo con otros autores, “los negros se agrupaban por su procedencia africana en ‘naciones’, algunas de las cuales llegaron a ser organizaciones con poder y prestigio. Así, Cabundá, Banguela, Humbuero, Congo y Tanca, entre otras eran las que predominaban. Sus barrios de residencia eran conocidos como “barrios del tambor”, cuyos redobles acompañaban sus celebraciones. Los bailes y cantos en honor de San Benito y del rey mago Baltasar (que no era el de los Reyes Magos) se realizaban en ranchos habilitados a tal efecto.

Otras naciones se denominaban Mozambiques, Muchagua, Quipará, Mayorí, Mondongo, etc.”¹⁸ Según Moroy, el área de San Telmo y Monserrat, era donde había la mayor concentración de esclavizados, como lo indican algunos periódicos y crónicas de 1842, cuando habían aumentado las comunidades organizadas en “naciones”.

Aunque no sabemos si en Buenos Aires hubo prácticas mágico-religiosas, y candomblé, como sí lo encontramos en los antecedentes del samba en Río de Janeiro, es evidente el aporte afro al tango, específicamente en el baile del candombe que se transfiere a la milonga en el cruce del negro con el mestizo orillero, suburbano y marginal. El parecido entre los vocablos *candombe* (de origen congo bantú) y *candomblé*, podría tomarse como un posible indicio de alguna forma ritual asociada con la música y el baile; no obstante, el candombe parece tener su origen en una fiesta profana, según los historiadores del género. Aunque, teniendo en cuenta la presencia de los tambores en el candomblé brasileño y las músicas mulatas de ese país, sería conveniente indagar qué pasó con ellos para que no se usaran en el tango, como sí están en el candombe, desde sus inicios tanto en Montevideo como en Buenos Aires.¹⁹

Pero no sólo los tambores desaparecieron, también la población negra de Buenos Aires, y con ellos la fuerza del candombe, mientras en Montevideo, se conservó en algunos barrios negros, con la fortaleza suficiente hasta convertirse en una de las manifestaciones culturales más representativas del Uruguay, símbolo de la nación.

Así pues, en la trilogía candombe, milonga y tango, subyace la contribución afro a las Músicas Mulatas del río de la Plata, proyectada en la coreografía, en el gesto, en la participación del cuerpo. No fue por acaso que el más famoso de los payadores (cantor popular que canta y cuenta historias acompañado por una guitarra), Gabino Ezeiza, era negro, y llevó la milonga al teatro y al circo criollo. Y uno de los primeros y más famosos compositores sea un mulato, Rosendo Mendizabal, “El pardo” Rosendo.

Otro aporte dancístico se materializa en la milonga, que era, al igual que en el pagode de Río de Janeiro, danza, música y acontecimiento. Según el uruguayo Vicente Rossi, se llamó milonga a la reunión y el encuentro entre amigos o vecinos del barrio. “Decir vamos a milonguier podía significar vamos a bailar, o a cantar, o ambas a la vez²⁰”. Por otro lado, los hermanos Bates, que escribieron la primera historia del tango, sintetizan sus antecedentes musicales en la línea melódica de la habanera (presente en el maxixe y en los primeros sambas) como en la coreografía de la milonga y el ritmo del candombe. Pero será la milonga, en tanto baile, la precursora inmediata del tango que se va decantando en un proceso ocurrido entre 1850 y 1880, cuando ya las canciones “*El tero*” (el burdel), “*Dame la lata*” y “*Andate a la recoleta*”²¹ hacen referencia explícita al bajo mundo, la prostitución y el burdel.

Y eso ocurre justo en el momento en que Argentina inicia un proceso de modernización económica y política que convirtió al país en una potencia ganadera, con una gran ciudad puerto ligada a Inglaterra, el imperio en expansión. Para colonizar el “*Desierto pampero*” y las áreas rurales, se trazó una política de poblamiento e inmigración que desplazará criollos, mestizos, negros e indios por inmigrantes europeos que se establecerán en algunas ciudades y el campo. Buenos Aires que, según José Luis Romero, en 1870 tenía casi 200.000 habitantes, pasó a tener 700.000 al finalizar el siglo XIX; un poco más que Río de Janeiro, la mitad de ellos extranjeros.

Ese fenómeno como parte del proceso de modernización iniciado e impulsado por las élites afectó sensiblemente el sistema de valores y comportamientos del porteño. De un lado, un sentimiento de rechazo xenófobo, inspirado en las tradiciones nativas que enfrenta el criollo de origen gaucho con el italiano, el inglés o el francés que llegan al puerto.²² De otro lado, un movimiento de asimilación y adaptación necesarios para la subsistencia colectiva.

Los historiadores señalan los años 80 del siglo XIX como la frontera que separa la Argentina antigua y tradicional, de la Argentina moderna que se asimila a Europa con la llegada de los inmigrantes y sus culturas. Los “conventillos” (casas de inquilinato) en la zona sur acogen a los recién llegados, mientras en la zona norte se concentran las familias de clases altas. Buenos Aires debe parecerse a París y para eso se extinguen viejas plazas como la Recova, en la plaza Victoria (1883) y se trazan nuevas calles y avenidas como la avenida Mayo construida en 1889. Diversos estilos arquitectónicos se mezclan en la ciudad bajo el impulso de la modernización industrial y portuaria.

En el campo artístico se desarrolla un teatro nacional popular representado por Juan Moreira; crecen el periodismo, y la literatura, que tendrá en Jorge Luis Borges su máximo exponente en la primera mitad del nuevo siglo, mientras el lunfardo se convierte en materia prima verbal de la literatura y la música. Emergen asociaciones y grupos de ayuda mutua organizados por nacionalidades: franceses, ingleses, italianos y españoles. Es una modernización que segrega, estratifica y excluye al mismo tiempo. Criollos mestizos que llegan de las pampas sufren el desarraigo. Hacen parte de las masas en conflicto con el cambio que transforma la ciudad y las tradiciones; masas que se asientan en las márgenes del puerto y la ciudad, que pueblan los recodos del riachuelo y de la boca. Allí proliferan tabernas y boliches, bailongos y academias, conventillos y burdeles donde se va en busca de diversión. Músicos ambulantes, organillos sobre ruedas, tríos de violín, flauta y guitarra, payadores con nostalgia de su pasado mutante, se entremezclan dejando oír un torbellino de ritmos y melodías que se nutre de influencias extranjeras y se acompaña de baile en *cortes y quebradas* que es la forma como el cuerpo asume los nuevos tiempos y el nuevo espacio.

Lo popular urbano gestado bajo el impulso acelerado de la expansión capitalista se toma las calles periféricas y a paso lento busca el centro de la urbe, penetra en distintos lugares, asciende hasta las clases medias y después viaja a Europa encantando a París y otras metrópolis durante las dos primeras décadas del siglo XX. En la virada del siglo, amplios sectores populares se identifican con las nuevas expresiones que son registradas por poetas y cronistas. En el “Alma del Suburbio”, Evaristo Carriego, hacia 1906, describe una escena de baile en el barrio: *“en la calle / la buena gente derrocha / sus guarangos decires más lisonjeros / porque al compás de un tango que es la morocha / lucen ágiles cortes dos orilleros.”*

En los albores del nuevo siglo, el tango es el rey del suburbio, sobre todo en la zona sur, en los barrios donde nació, en la Boca del Riachuelo, en San Telmo, el Retiro y en los Corrales Viejos (*“Nació en los Corrales Viejos allá por el año 80”* dice un tango), interpretado por tríos de violín, flauta y guitarra que improvisan sin partitura, y antes que el bandoneón lo adopte, rodando de calle en calle, cruzando las esquinas y saltando por burdeles y academias de baile, llevando consigo el estigma de su origen. Pero si los negros aportaron la coreografía de la milonga y el candombe, será el compadrito criollo y mestizo, el protagonista de la nueva canción. Desplazado del campo, al llegar a las márgenes de la ciudad debe representar en ella los viejos valores de la pampa: el coraje y la determinación del macho, el orgullo y la honra, aunados a sus destrezas laborales, incluidos el canto y la guitarra, necesarios para sobrevivir en el nuevo contexto. (*Guitarra, Guitarra mía / por los caminos del viento / vuelan en tus armonías / coraje, amor y lamento... / Midiendo enormes distancias / hoy brotan de tu encordado / sonos que tienen fragancias / de un tiempo gaucho olvidado... Así lo cantaron Gardel y Le Pera*)

El desencuentro entre los dos mundos y la exclusión a la que es sometido, lo llevan a vivir en contravía, a crear desvíos lingüísticos para expresar otro sentir, a invertir el orden de las sílabas para hablar al “vezre”. Después, Gardel, estiliza las formas y la cosmovisión que sustentan el tango y con él seduce nuevos públicos urbanos, como lo hará Borges con la literatura en algunos de sus relatos y sus versos en la primera mitad del siglo XX. Es el juego con el doble sentido y la riqueza metafórica del habla y la oralidad callejera, fundadas en la fuerza de los bravos, en la seducción y la agresión del macho.

Como historia localizada y melodrama cantado, el tango acentúa los rasgos de sus protagonistas: el compadrito y el malevo masculinos, y la prostituta arrabalera que en el lunfardo equivale a la *mina* y en ocasiones la *percanta*. Su destino quedó simbolizado en tangos como *“Che, papusa, oi”*, *“Mano a mano”* (La relación hombre mujer); *“Malevaje”* (*“El malevaje extrañado me mira sin comprender / me ve perdiendo el cartel / de guapo que ayer brillaba en la acción... / no me has dejado ni el pucho en la oreja / de aquel paso malevo y feroz... / ayer por miedo a matar / en vez de peliar, me puse a correr”*) y *“Sangre Maleva”* (la historia del “Zurdo” Cruz Medina que fue *“Hombre entre los hombres y taita entre matones / pasó su vida breve allá en el arrabal... Era un malevo sin trampas, sin padrinos ni agachada / nada de compadrada, pero de temple y acción / Caseros lo vio jugarse sin achicar la parada / y en el hampa está sentada su fama de gran varón. Pero una noche de esas / allá en Avellaneda / guapiándole a la yusta por dentro del arrabal / sonaron cuatro tiros y sobre la vereda / caía Cruz Medina blandiendo su puñal”*).

El Zurdo” Cruz Medina representa el héroe del arrabal. Su hombría y su valor a toda prueba, le han dado un reconocimiento y un nombre en el suburbio, gracias a su bravura y habilidad en el manejo de un puñal. El cuchillo ya no es sólo una herramienta de trabajo usada para sacrificar y tazajear las reces o los animales domésticos destinados al consumo. En el barrio es un arma para la defensa y el ataque, para la agresión y el desafío, o para los duelos entre machos que imponen su ley y se juegan el honor en el filo de un puñal. El tango se encarga de proyectar en el imaginario porteño del gran Buenos Aires lo que pudo ser una historia local narrada oralmente para una generación; pero gracias a la música y la industria, trascendió las fronteras nacionales para volverse mito y leyenda en los barrios y en las cárceles de Medellín, Cali y Bogotá, para mencionar solo el ámbito colombiano.

El malevo y su cuchillo trasiegan igualmente por algunos versos y relatos de Borges, con los que contribuyó a mitificar el tango y sus personajes, al evocarlos:

*Dónde estará el malevaje / que fundó en polvorientos callejones... / la secta del
cuchillo y del coraje... / ahí están los soberbios cuchilleros / y el peso de la daga
silenciosa... / detrás de las paredes recelosas / el sur guarda un puñal y una
guitarra... / el tango crea un turbio pasado irreal / que de algún modo es cierto
/ el recuerdo imposible de haber muerto / peliando en una esquina del suburbio.*

En unos versos parecidos del compositor Palacios Díez, convergen las alusión al arrabal con la presencia del guapo y el cuchillo, el tiempo del recuerdo y la melancolía:

*Mi Dios! que ganas de gritar / sentir y recordar / el tiempo que pasó / al dar su
escucho al arrabal / Sangre de suburbio... sangre de suburbio... / que sos como un
turbio recuerdo lejano / Dónde está tu vida? / ¿Dónde está la barra? / Que nunca
licencia le daba al cuchillo / Le pusieron cuello duro al arrabal, Ay!... / Qué
ganas de llorar!*

En esa mitificación del malevo y sus hazañas, se justifica su existencia como alguien que tiene razones para ser lo que es sin importar que esté por fuera de la ley. La cárcel, tema también recurrente en el tango será el lugar donde se purgan las culpas aunque no se rehabilite al hombre. “Con sombras de cárcel lavé mi pecado / si acaso la cárcel lo puede lavar / los jueces de mármol nunca comprendieron / que a veces la vida obliga a matar.”

Además de los personajes protagonistas del barrio y del tango, percibimos en él un carácter trágico, nostálgico y depresivo. Es como una elaboración melodiosa de la depresión, cercano a veces al masoquismo y al sadomasoquismo que corre por sus historias. En eso, el tango fue el primer género de la música popular en expresar la ruptura con un pasado de experiencias colectivas, de ritmos lentos en la vida cotidiana y apego a la tierra y a la madre, de arraigos que se desintegran aceleradamente con la instauración del orden burgués, con la compresión del tiempo y la aceleración de la vida urbana.

De otro lado, simultáneamente con la concepción patriarcal y machista sobre la mujer, hay en el tango un profundo conflicto con el tiempo, que se expresa en una reiterada y nostálgica alusión al pasado (*Sueño con el pasado que añoro / el tiempo viejo que lloro / y que nunca volverá...* / Dicen Gardel y Le Pera en el tango “Cuesta abajo”). Conflicto entreverado en medio de recuerdos que llenan el vacío de los días que no volverán. Con ello se expresa un desgarramiento interior que vuelve más dramática la tragedia. Dicho en bellas frases o con versos mediocres, la tensión con el tiempo es una constante en muchos clásicos del género.

Parece que en el tango subyace una idea contraria a la evolución y el progreso en el tiempo; predomina más bien una forma de regresión. Si la posmodernidad se caracteriza por la aceleración del tiempo y la presentificación exacerbada de la vida, el tango es premoderno en su exaltación melancólica del pasado. El presente es imperfecto e infeliz, y el mañana no existe, o quizás como un “mueble viejo” (“*Y mañana cuando seas / descolado un mueble viejo*”-dice Gardel- “*y no tengas esperanza / en el pobre corazón...*”). Entretanto, el pasado es un modelo idealizado del presente, refugio que protege, evocación que alivia (“*te acordás hermano / qué tiempos aquellos / eran otros hombres / más hombres los nuestros...*”).

Esta laceración de la subjetividad que el tango expresa, se explica por el choque entre una visión progresiva del tiempo, y una nueva concepción, fundada en otro régimen de velocidad, arrasadora, como es la concepción capitalista del tiempo que se impondrá a lo largo del siglo XX, en los centros urbanos, y Buenos Aires era, al comenzar esa centuria, el más importante de los centros urbanos de América Latina.

Un nuevo orden determinará con fuerza otra valoración y otro ritmo, que se confronta duramente con aquella idea de progresión lineal, en las sociedades pre-modernas. Y el tango testimonió como ningún otro producto cultural los efectos devoradores de esta modernización y la cambiante representación del tiempo y el espacio que Jorge Luis Borges recreó con imágenes en su poema “*El tango*”:

*/ ... Esa ráfaga, el tango, esa diablura / los atareados años desafía / hecho de
polvo y tiempo, el hombre dura / menos que la liviana melodía / que sólo el
tiempo... / El tango crea un turbio / pasado irreal / que de algún modo es cierto
/ el recuerdo imposible de haber muerto / peliando en una esquina del suburbio...*

El Barrio: Lugar de Enunciación

La referencia a la calle y al barrio indica la necesidad de ubicarse en un territorio al que se pertenece, pero también desde donde se habla y se canta. Se enuncia desde el barrio como espacio local de donde proviene el ritmo en danza y melodía. Esta es una característica particularmente de las *Músicas Mulatas*, presente además en el guaguancó, el son, la bomba, la plena y el jazz que también tienen ancestros africanos; y en la salsa, desde sus orígenes en Nueva York y Puerto Rico hacia los años sesenta.

El barrio es entonces el lugar de enunciación de una memoria cultural narrada musicalmente. Carlos Gardel lo expresó mejor en sus propias palabras en una de sus canciones hacia 1930.²³ Por su parte, en Río de Janeiro, la conciencia del barrio y la ciudad está presente en su género musical más importante. De hecho, el primer samba manifiesta esa conciencia en un relato sobre un acontecimiento callejero que logra trascender para hacerse melodía y canción como se explicó antes.

Finalmente, tanto la música como el barrio se constituyen en referentes de identificación para compositores, intérpretes y públicos que adhieren a sus obras. En la medida en que las canciones circulan por diferentes escenarios mediáticos o no, van construyendo un vínculo con sus seguidores, hasta generar un relato que reproduce el canto, la canción y la trayectoria de los músicos que harán parte después de una memoria colectiva.

Bajo esta perspectiva tanto el samba como el tango llegaron a ser, después de los años treinta del siglo pasado, un signo de la identidad nacional de sus respectivos países, luego de haber padecido el estigma de su origen, para ganar reconocimiento público gracias a la industria discográfica, la radiodifusión y el mercado del espectáculo y el entretenimiento. Incluido el cine en las décadas siguientes.

Notas

¹ Grupo de investigación *Palo de mango: culturas musicales urbanas de la diáspora afro-latina*

² Ver José Luis Romero: *Latinoamérica, las Ciudades y las Ideas* (1984). Romero llama *ciudades puerto* a aquellos centros urbanos que por su condición fueron remodelados en su infraestructura física y urbanística para adecuarlas a los negocios de importación y exportación del comercio internacional y la expansión del capitalismo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las ciudades puerto, como puertas de entrada y de salida, hacen parte de las ciudades burguesas, y aunque no todas éstas sean puertos, fueron objeto de un proceso de transformación acorde con las exigencias de la modernización capitalista.

³ *Músicas Mulatas* expresión propuesta por el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera en su obra *Cuerpo y Cultura: Las Músicas Mulatas y la Subversión del baile* (2010). Aunque su libro está dedicado al análisis de la danza y los ritmos afro-puertorriqueños (la bomba y la plena), aquí propongo desarrollar el concepto con nuevos contenidos al extender el análisis al tango y la milonga, el maxixe y el samba brasileiro. Por los propósitos de este artículo, quedan por fuera de este análisis la salsa, la música cubana (particularmente el son, el guaguancó y el complejo de la rumba), además de los géneros puertorriqueños.

⁴ Por otro lado, estimuló la conversión de ritmos ternarios propios de los rituales africanos, en ritmos binarios, como lo analiza el musicólogo cubano Rolando Pérez (1982). Según Pérez, el paso de los ritmos ternarios a binarios corresponde al paso de lo ritual a lo profano en los modos de apropiación y usos de la música cubana, también *Música Mulata*, de acuerdo con las circunstancias cambiantes que imponía la expansión del capitalismo. Ver Rolando Pérez: “*Los ritmos africanos y sus transformaciones en la música de América Latina*” (1982).

⁵ Ver Renato Ortiz: *El “Atraso” en el Futuro: Usos de lo Popular para Construir la Nación Moderna*. En García Canclini, Néstor (Comp.) *Cultura y Política. El Debate Sobre la Modernidad en América Latina* (1995).

⁶ Antes se habían grabado otros sambas como el partido alto de Alfredo Carlos Bricio, “*En casa de*

bahiana”; y “*A viola está maguada*” cantado por Bahiano en 1914. Ambos, citados por Roberto Moura. (1995, p.118).

⁷“Donga”, en entrevista dada al Museo de la Imagen y el Sonido en Río de Janeiro. Citado por Roberto Moura en *Tía Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1995, p.117).

⁸ Jota Efegé: *Maxixe – A Dança Excomungada*. (1974).

⁹ Denise Barata: *Samba e Partido-Alto Curimbas do Rio de Janeiro*. (2012) – Traducción del autor. Aunque el Partido Alto ha sido estudiado y referido en la historia del samba, el libro de Denise Barata profundiza mediante una “descripción densa” de esta práctica cultural en distintos barrios de Río de Janeiro, como Oswaldo Cruz, Bento Riveiro y la Serrinha entre otros. Ver también, Alejandro Ulloa: *Pagode A Festa do Samba no Rio de Janeiro* (1998).

¹⁰ El partido Alto fue llevado también al cine por el director Carlos Tourinho, en su película *Partideiros*. En cuanto forma de conocimiento especializado, la improvisación, los desafíos y los saberes musicales involucrados, existen así mismo en la música jíbara puertorriqueña y la música guajira cubana expresadas, generalmente, en décimas. Ambas son los antecedentes inmediatos de una práctica presente en la escena salsera mediante el soneo y los pregones que constituyen la improvisación vocal junto a la improvisación instrumental.

¹¹ Moreira; Bezerra; Ducró: *Os 3 malandros in concert* (1995). En portugués, idioma en el que lo cantan, la rima es consonante. En la traducción tiende a perderse. Traducción del autor.

¹² El barrio en su relación con el tango y la milonga aparece, así mismo, en algunos cuentos y poemas de Jorge Luis Borges como el cuento “*Hombre de esquina rosada*” y el clásico poema “*El tango*”.

¹³ Citado por León Benarós en “*El tango, los lugares y las casas de baile*”. En: *Historia del Tango – Tomo 2*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor (1977, p. 209).

¹⁴ Ver Alex Borucki (2009): *Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777-1812*. Según Borucki, “A pesar de que el Río de la Plata no era una sociedad de plantación esclavista al estilo de Brasil, Cuba o el sur de Estados Unidos, la región absorbió una corriente creciente de africanos esclavizados entre 1777 y 1812 [Cuando] al menos 60.000 esclavos fueron traídos al Río de la Plata desde África y Brasil por vía marítima. (...) Al menos 53 por ciento de los esclavos llegados al Río de la Plata fue embarcado en Brasil, pero debemos señalar que el 71 por ciento de los viajes esclavistas partieron de Brasil. Sólo 144 de 582 viajes con esclavos hacia el Plata salieron desde África en el período virreinal. El puerto desde donde partió el mayor número de barcos y esclavos hacia el Río de la Plata estaba en América, no en África. De Río de Janeiro partieron al menos 230 viajes esclavistas al Plata que condujeron 15.155 esclavos. Por lo menos la cuarta parte de todos los esclavos que llegaron a Montevideo y Buenos Aires en ese período habían sido embarcados o reembarcados en Río de Janeiro”. (2009, p. 1,8,16).

¹⁵ Citado por Blas Matamoros en “*Orígenes musicales del tango – Las raíces negras*”. Tomo 1 (1977, p.48).

¹⁶ Citado por José Gobello en “*Tango, vocablo controvertido*” en “*Orígenes musicales del tango – Las raíces negras*”. Tomo 1 (1977, p. 136). Entre las *Músicas Mulatas* que estamos analizando, el tango es el único género que no incorporó el tambor ni la percusión a su organofonía. Habría qué preguntarse por qué.

¹⁷ Sobre el candombe en Buenos Aires, Ver la película *A Media Luz (con el cantante Hugo del Carril, 1947)*, dirigida por Antonio Momplet.

¹⁸ Alberto Moroy: *El Candombe en Buenos Aires*. El País. <http://viajes.elpais.com.uy/2012/02/15/candombe-en-buenos-aires/>. Consultado en abril 6 de 2014.

¹⁹ Podríamos asociar nuestra pregunta con unos versos de Jorge L. Borges alusivos a la milonga y los barrios de tambor en Buenos Aires: “¿A qué cielo de tambores / y largas siestas se han ido? / Se los ha llevado el tiempo / el tiempo que es el olvido”.

²⁰ Citado por Jorge Rivera en *La Historia del Tango. Historias Paralelas*. (1977, p.13).

²¹ Jorge Rivera (1977).

²² En los albores del siglo XX surge igualmente el fútbol, traído por los inmigrantes europeos, como lo evidencia la fundación del club Boca Juniors en 1905, por hijos de italianos en el barrio que le da su nombre, donde también se desarrolló el tango hacia la misma época.

²³ *Melodía de Arrabal: Barrio plateado por la luna / rumores de milonga / es toda mi fortuna... / Barrio, barrio / que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental / penas / ruego / es todo el barrio malevo / melodías de arrabal / viejo / barrio / perdóná si al evocarte / se me vierte un lagrimón / que al rodar por tu empedrao / es un beso prolongao / que te da mi corazón... /*

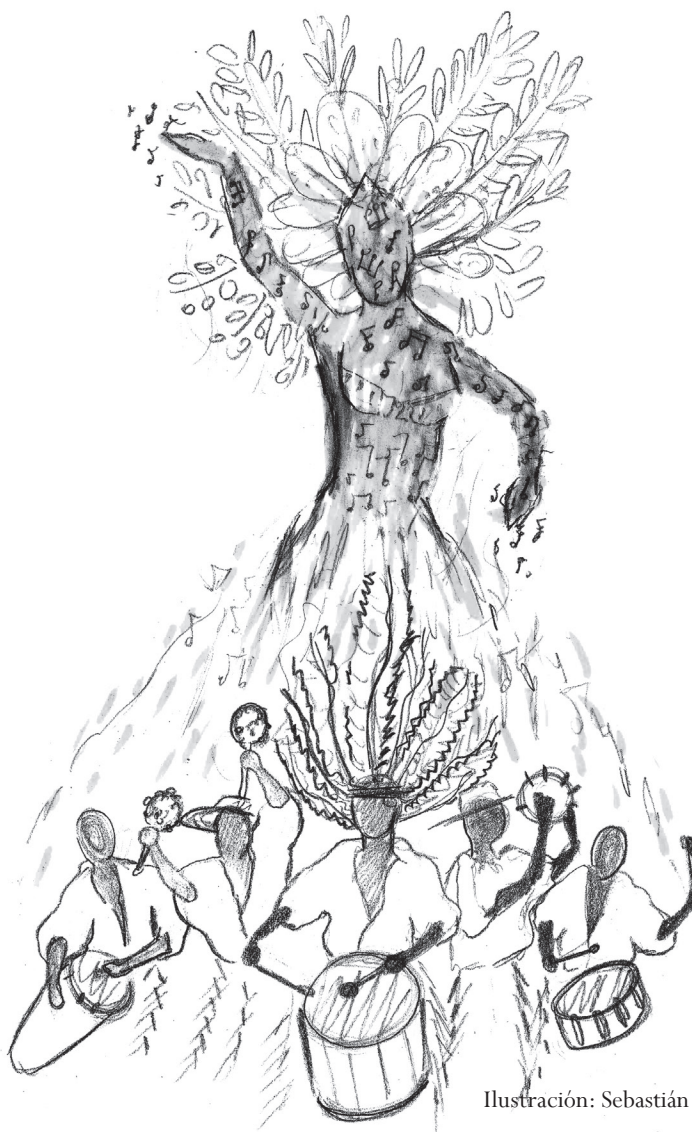


Ilustración: Sebastián Pérez

Referencias

- Barata, D. (2012). *Samba e Partido-Alto: Curimbas do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: EdUERJ.
- Benarós, L. (1977). El tango, los lugares y las casas de baile. En *Historia del Tango – Tomo 2*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Burucki, A. (2009). *Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777- 1812*. Recuperado el 2015, de 4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional: <http://www.escravidaoliberdade.com.br/site/images/Textos4/alexborucki.pdf>
- Carvalho, J. (1991). *Las Dos Caras de la Tradición: Lo Clásico y lo Popular en la Modernidad Latinoamericana*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Efegé, J. (1974). *Maxixe – A Dança Excomungada*. Conquista.
- González, J. (2001). Musicología Popular en América Latina: Síntesis de sus Logros, Problemas y Desafíos, 1999. *Revista Musical Chilena* (Nº 195).
- Makuna, K. (2000). *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. Sao Paulo: Terceira Margem.
- Marx, C., & Engels, F. (1987) *Manifesto do Partido Comunista*. Moscou: Edicoes Progresso
- Matamoro, B. (1977). Orígenes musicales del tango – Las raíces negras. En B. Matamoro, *Historia del tango* (Vol. 1). Buenos Aires: Corregidor.
- Moura, R. (1995). *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (2ª ed.). Río de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Divisão de Editoração.
- Ortiz, R. (1995). El “Atraso” en el Futuro: Usos de lo Popular para Construir la Nación Moderna. En N. García Canclini, *Cultura y Política. El Debate Sobre la Modernidad en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pérez, R. (Mayo- Agosto de 1982). Los ritmos africanos y sus transformaciones en la música de América Latina. *Música – Casa de las Américas* (94-95), 36-43 .
- Quintero Rivera, Á. (2010). *Cuerpo y Cultura: Las Músicas Mulatas y la Subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Rivera, J. (1977). Historia del Tango. En J. Rivera, *Historias paralelas* (pág. 13). Buenos Aires: Corregidor.
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica, las Ciudades y las Ideas*. México : Siglo Veintiuno Editores.
- Tinhorao, J. (1986). *Pequena Historia da Música Popular – da Modinha ao Tropicalismo*. Sao Paulo: Art Editora.
- Tinhorao, J. R. (1972). *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*.
- Ulloa S., A. (1998). *Pagode- A festa do Samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Río de Janeiro: MultiMais.
- Williams, R. (1989). *O campo e a cidade na história e na literatura*. Sao Pablo: Companhia Das Letras.